

Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 12

Regine Heß

Emotionen am Werk

Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek
und die historische Architekturpsychologie

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung Kritische Kunst-
und Kulturwissenschaften und dem Verein Ausstellungshaus
für christliche Kunst e. V. München

Für Renate und Hermann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Über-
setzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert wer-
den oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Fotografie von Hélène Binet (vgl. Abb. 33)
Umschlagentwurf, Layout und Satz: M&S Hawemann · Berlin
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH · Köthen

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2680-5

Inhalt

Dank	9
Vorbemerkung: Historische Architekturspsychologie	11
Einleitung	15
1. Das Verhältnis von Architektur und Emotionen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Die anthropologischen Kategorien Charakter, Ausdruck und Physiognomie	41
1.1 Germain Boffrand, <i>Principes tirés de l'art poétique d'Horace</i> (1745) – Architektur als Sprache des Charakters	41
1.2 Jacques-François Blondel, <i>Cours d'architecture</i> (1770–1777) – Normierung von Charakter und Ausdruck	52
1.3 Nicolas Le Camus de Mézières, <i>Le génie de l'architecture; ou, l'analogie de cet art avec nos sensations</i> (1780) – Methodentransfer aus Philosophie und Gartentheorie	57
1.4 Étienne-Louis Boullée, <i>Architecture – Essai sur l'art</i> (1793) – Charakter als Erfahrungsqualität des Kosmos und des sublimer Gefühls	66

1.5	Anonymus, <i>Untersuchung über den Charakter der Gebäude</i> (1788) – Physiognomische Charakterkunde	73
	Schlussbetrachtung: Kontingenz von werkllichem Charakter und Empfindung	76
2.	Das Verhältnis von Architektur und Emotionen am Ende des 19. Jahrhunderts – Die rezeptionsästhetischen Kategorien Einfühlung und Projektion	83
2.1	Heinrich Wölfflin, <i>Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur</i> (1886) – Der Körper als Rezeptionsorgan	83
2.2	August Schmarsow, <i>Das Wesen der architektonischen Schöpfung</i> (1894) – Zur Psychologie des Raums	88
	Schlussbetrachtung: Affektansteckung und Projektion	93
3.	Das Verhältnis von Sakralarchitektur und Emotionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Die (gestalt-)psychologischen Kategorien Symbol und Bild	97
3.1	Das Emotionenverständnis der Liturgischen Bewegung	97
3.2	Rudolf Schwarz' Rezeption psychophysischer Ideen von Wölfflin und Schmarsow	100
3.3	Rudolf Schwarz' Gestaltbegriff und die Folgen für die Architektur	102
3.4	Rudolf Schwarz' Raumgestalten: Burg Rothenfels und <i>Der offene Ring</i>	106
3.5	St. Michael und seine Bedeutung als Bild	109
	Schlussbetrachtung: Architektur als bildhafte Prozessgestalt	113
	Zwischenbilanz: Historische Positionen der Architekturpsychologie	115
4.	Zur Architektur von Peter Zumthor – Stimmung, Atmosphäre, Präsenz und Bild	119
4.1	Begriffsbestimmungen	120
a)	Stimmung	120
b)	Atmosphäre	123
c)	Präsenz	126
d)	Bild	127

4.2	Werkanalysen	130
	a) Die Kapelle Sogn Benedetg (1988)	130
	b) Das Kunsthaus Bregenz (1997)	137
	Schlussbetrachtung: Die architektonischen Faktoren einer »Produktion von Präsenz«	144
5.	Zur Architektur von Daniel Libeskind – Sprache, Musik, Erinnerung	149
	5.1 <i>Writing Architecture</i>	151
	5.2 <i>Traces</i> , Unordnung, Mehrdeutigkeit der Zeichen – Eine kurze Einführung in Libeskinds Denken	156
	5.3 Libeskinds zeichnerische Notationen und die atonale Musik als Motor der Erinnerung	160
	a) Die Bedeutung Luigi Nonos	160
	b) Partitur und Architekturzeichnung als nichtnotationale Systeme	162
	c) Kinästhetische Wirkung und Musikalität der Architekturzeichnung	164
	5.4 Die postminimalistische Skulptur als rezeptionsästhetisches Projekt	179
	a) Maria Nordmans ephemere Räume	181
	b) Bruce Naumans Korridorarbeiten als Erfahrungsarchitekturen	185
	5.5 Das Jüdische Museum Berlin als Klangraum	193
	5.6 Historische Nachbetrachtung	195
	Schlussbetrachtung: Intermediäre Strategien zur Stiftung von Erfahrung und Erinnerung	199
6.	Zur Architektur von Lars Spuybroek – Bewegung und Gefühl als architektonisches Material	205
	6.1 Eine kurze Einführung in Spuybroeks Denken	206
	6.2 <i>Wet Grid</i> – Das Raster in Bewegung	214
	6.3 Das Verhältnis von Interaktivität und Gefühlen in Spuybroeks Pavillons	221
	6.4 Sensuelle Form und Gefühle in Spuybroeks Architektur	225
	Schlussbetrachtung: Performanz als affizierende Qualität der Architektur	226
	Fazit	229
	Literaturverzeichnis	231
	Abbildungsnachweis	241
	Personenregister	242

Dank

Dieses Unterfangen wäre ohne die entschiedene Förderung meines Doktorvaters Klaus Herding nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt daher seiner Beharrlichkeit und immer freundlichen Bereitschaft, das Thema mit mir zu diskutieren. Meinem Zweitbetreuer Christian Freigang bin ich aufgrund seiner ebenfalls engagierten Betreuung zu herzlichem Dank verpflichtet. Entscheidende Hinweise, die den Verlauf der Untersuchung beeinflussten, wurden dankenswerterweise von ihm beigesteuert, außerdem hat er ihre Aufnahme in die Reihe der *Neuen Frankfurter Forschungen zur Kunst* unterstützt. Außerdem möchte ich Christian Geyer, Doerte Wetzler, Henry Keazor, Tanja Michalsky und Markus Daus für gewinnbringende Gespräche danken. Das Frankfurter Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* bot bis 2004 das geeignete Umfeld für diese Arbeit.

Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Frankfurter Kunstbibliothek, hier vor allem Doris Melcher, der Universitätsbibliothek und der Deutschen Nationalbibliothek haben stets mit Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft jeden Lektürewunsch erfüllt.

Die Doktorarbeit wurde mit einem Promotionsstipendium des Evangelischen Studienwerks Villigst e. V. großzügig materiell und ideell unterstützt. Eberhard Müller und Karin Lühmann danke ich besonders.

Das mit dem Erhalt des Theodor-Fischer-Preises verbundene Stipendium am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte hat die Überarbeitung der Dissertationsschrift ermöglicht. Mein Dank gilt Iris Lauterbach, Wolf Tegethoff und Rudolf Fischer sowie Dietrich Erben an

der Technischen Universität München. Aus der Karlsruher Volontärszeit möchte ich Siegmund Holsten und Norbert Schneider danken, die sich für mein Thema interessierten.

Diese Arbeit ist meinen Eltern Renate und Hermann Heß gewidmet. Ihrer beständigen Unterstützung verdanke ich das meiste.

München, Juni 2012

Regine Heß

Einleitung

Im Jahr 1673 veröffentlichte Claude Perrault seine Übersetzung der *Zehn Bücher über die Baukunst* des Vitruv als *Les dix livres de Vitruve, corrigez et traduis nouvellement en François*. Die 1671 von Jean-Baptiste Colbert initiierte Gründung der Académie royale d'architecture zielte auf eine Architekturdoktrin als normative Grundlage der Bauentwicklung unter Ludwig XIV., und Perraults Übersetzung mitsamt einem kritischen Kommentar sollte als ihr Ausgangspunkt dienen. Warum könnte das Zeitalter des *Grand roi* in der in allen Zweigen der Wissenschaft, Technik und der Künste mit Verve geführten *Querelle des anciens et des modernes* nicht die Antike überflügeln? Frankreichs Anspruch auf eine Universalmonarchie im Europa des 17. Jahrhunderts würde auf diese Weise glanzvoll unterstützt werden. Da Perrault weder aus dem Vitruv noch aus dem Aufmaß antiker Gebäude fixe Modulgrößen als unumstößliche Einheiten des Bauens ermitteln konnte, fügte er 1683 einen Band über die fünf Säulenordnungen mit dem Titel *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* der Vitruv-Übersetzung an. Dieser enthielt Maße für die fünf Ordnungssysteme, die Perrault vorgeschlagen hatte. Um sie zu legitimieren, setzte sich der Physiker und spätere Architekt des Ostflügels des Louvre mit der Annahme einer universellen Bestimmung der Harmonie der Proportionen kritisch auseinander, die von der Scholastik und der neoplatonischen Lehre tradiert worden war. Claude Perrault beschied bekanntlich in seiner *Ordonnance*, dass positive (im Gegensatz zu arbiträren) Regeln der »Harmonie« Reichhaltigkeit der Materialien, Großartigkeit und Ausgesuchtheit der handwerklichen Ausführung sowie Symmetrie

seien. Als arbiträren Schönheitsbegriff fasste er denjenigen auf, der aus dem Erfindungsgeist der Architekten sowie einer Übereinkunft gebildeter Zeitgenossen resultiere. Perraults Befunde lösten einen Skandal unter den Architekten aus und beeinflussten die Diskussion um die Schönheit und Angemessenheit der Architektur bis tief in das 18. Jahrhundert hinein.⁴ Perrault plädierte gegen eine monokausale Begründung von Schönheit, da ihre Bewertung eben auch vom *bon goût*, ausgedrückt durch das Genie des Künstlers sowie seiner Bewertung, abhängt, also von einem gesellschaftlichen und damit dem Wandel ausgesetzten Kriterium.⁵ Als Zeichen von Beifall oder Ablehnung des Publikums stand dem *bon goût* eine neue Kategorie in der Architektur gegenüber, die zunächst nicht (wie später um die Wende in das 19. Jahrhundert) dem Bereich des Arbiträren oder Subjektiven zugeschlagen wurde: der Ausdruck (*l'expression*). In einem umfassenderen Sinne markiert die zunehmende Bedeutung dieses Terminus das Heraufziehen eines anthropozentrischen Weltbildes in der Neuzeit.⁶ In den ästhetischen Debatten des 17. und 18. Jahrhunderts fungierte er als ein begriffliches Scharnier zwischen der Darstellung eines Kunstwerks und seinem Wesen, dessen Wirklichkeit als von inneren Regeln abhängig angesehen wurde.⁷

Perraults an höchster Stelle, also an der Akademie, institutionalisierte Abwendung vom Vitruvianismus steht im Zusammenhang mit der Entwicklung eines Diskurses um die Episteme von Wissenschaft und Kunst in Frankreich. Ein zweiter Begriff spielt in diesem eine maßgebende Rolle, da mit ihm das rein quantitative Phänomen des Ausdrucks qualifizierbar wurde: *le caractère*. Denn die Frage nach dem *Wie* der Wirkung geriet sowohl bei den Produzenten der Gebäude, den Architekten und ihren Auftraggebern, als auch innerhalb der gelehrten Elite zur Verhandlungssache, nachdem die Gültigkeit der antiken Architekturlehre in Zweifel gezogen worden war. Über Architektur zu verhandeln betraf (und betrifft) auch die wirkenden »Emotionen am Werk«, also die auf die Betrachter und Benutzer wirkende Ästhetik der Gebäude, die jene emotiv anspricht. Diskutiert wurde dabei über jene Stellen, an denen Bauwerke besonders ausdrucksvoll sind, über Definitionen ihrer Kommunikationsfähigkeit sowie über die Bemühungen, die Rezeptionsfähigkeit des Betrachters zu definieren bzw. zu manipulieren und sie in einen Kausalzusammenhang mit dem Werk zu setzen.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit werden dazu Auszüge aus fünf Texten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts untersucht, die dem Kanon der europäischen Architekturtheorie angehören. In dieser Zusammenstellung sind sie jedoch in noch keiner Überblicksdarstellung zur europäischen Architekturtheorie erschienen.⁸ Ihre Schnittmenge bilden die methodi-

4 Vgl. Christian Freigang, Claude Perrault, in: Bernd Evers/Christof Thoenes, *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 248–257, S. 248, 250. Zum Fortgang der Querelle in der Architektur vgl. Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)/London 1980, v. a. die Kapitel »Classic and Neoclassic« und »Positive and Arbitrary«.

5 Vgl. Rykwert 1980, S. 36/37; vgl. weiterhin Walter Kambartel, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, Reihe Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, München 1972, S. 90–94.

6 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Lemma Ausdruck, *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in 7 Bänden* (ÄGB), hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 1, S. 416–431, S. 418.

7 Vgl. Rykwert 1980 (s. Anm. 4), S. 36.

8 Jedoch sind einige von ihnen in einem für die vorliegende Arbeit wichtigen Aufsatz von Werner Oechslin unter-

schen Versuche der Autoren, den als arbiträr aufgefassten Regelbereich des Bauens neu zu definieren. Diese sind das Kapitel *Principes tirés de l'art poétique d'Horace* aus dem *Livre d'architecture* von Germain Boffrand (1745), die Kapitel *Du caractère qu'il conviendrait de donner à chaque genre d'édifices* und *Analyse de l'art, ou moyen de parvenir à distinguer la bonne architecture d'avec l'architecture médiocre* aus dem *Cours d'architecture* von Jacques-François Blondel (1770–1774), die Kapitel *Le génie de l'architecture – Ordres d'architecture*, *De l'art de plaire en architecture* und *Décoration extérieure* aus dem Traktat *Le génie de l'architecture; ou, l'analogie de cet art avec nos sensations* von Nicolas Le Camus de Mézières (1780), Auszüge aus *Architecture – Essai sur l'art* von Étienne-Louis Boullée (1793) sowie aus der 1785 anonym erschienenen *Untersuchung über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen*. In den Unterkapiteln 1.1. bis 1.5 werden sie analysiert, wobei die leitende Fragestellung eine doppelte ist: Welche Prinzipien der Architekturproduktion und -rezeption sind für die Architekten zentral? Und welche finden sich – in historischer Abwandlung – in den Schriften und Bauten von Zumthor, Spuybroek und Libeskind wieder?

Bezüglich ihrer Herkunft erweist sich die Beziehungshaftigkeit der genannten Traktate durch das gemeinsame Milieu der vier Architekten im spätabsolutistischen Paris an der königlichen Bauakademie, wo Boffrand, Blondel und Boullée einflussreiche Lehrer waren und Texte von Nichtmitgliedern wie Le Camus de Mézières diskutieren ließen. Blondel und Boullée standen in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis. Alle Architekten hatten, wenn schon nicht königliche, so doch adlige Bauherren, zu denen sich zum Ende des 18. Jahrhunderts hin jene aus dem wirtschaftlich erfolgreichen Bürgertum gesellten. Bezüglich der Verknüpfungen innerhalb der Texte werden Gemeinsamkeiten und Abweichungen entlang jeweils benutzter Begriffe rekonstruiert. Die Kenntnis und Rezeption der Texte untereinander kann in Teilen vorausgesetzt werden, ist aber von der Forschung nicht in allen Fällen erwiesen. Der deutsche Verfasser der *Untersuchung*, möglicherweise der anhaltinisch-dessauische Hofarchitekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff⁹, erweist sich als konziser Kenner der französischen Thesen zum Charakter der Architektur, so dass ohne seine Kenntnis der französischen Traktatliteratur die Abhandlung gar nicht denkbar ist. Die wichtigsten Begriffe, die hier mit den Emotionen in der Architektur in Verbindung stehen, sind Ausdruck (*expression*) und Charakter (*caractère*) als werkästhetische, Empfindung (*sensation*) und Affekt (*affect*) als rezeptionsästhetische Termini. Entsprechend der produktionsästhetischen Perspektive, die die Autoren überwiegend einnehmen, taucht das letztere Begriffspaar jedoch selten auf. Der Terminus Gefühl (*sentiment*) ist nur in dem Traktat von Boullée nachweisbar.

Im 18. Jahrhundert entfaltet sich in ästhetischen, naturwissenschaftlichen und staatsrechtlichen Disziplinen ein Diskurs über die sinnlichen und seelischen Vermögen des Menschen.¹⁰ Die empirische Psychologie und Physiologie des 19. Jahrhunderts wird durch den

sucht worden; vgl. Werner Oechslin, *Emouvoir – Boullée und Le Corbusier*, in: *Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur* 30, 1998, S. 42–55.

⁹ Vgl. Anm. 197 in Kap. 1.5.

¹⁰ Bedeutende Schriften sind (in Auswahl): Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759); Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn, *Briefwechsel zur Wirkung der Tragödie* (um 1757); Jean-Jacques Rousseau, *Discours*

Sensualismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angeregt, der die Sinne und Gefühle des Subjekts sowie die sinnlich wahrnehmbaren Entäußerungen unbelebter Dinge ästhetisch und literarisch ausdeutet. In Étienne-Bonnot de Condillacs *Traité des sensations* (1754) beschreibt der Autor die sensuelle Entwicklung des Menschen, indem er in einem literarischen Experiment einer Marmorstatue nacheinander die fünf Sinne verleiht und den Leser verpflichtet, sich zum Nachvollzug ihrer Erfahrungen in diese hineinzusetzen. Vergleichbar einer Vorstellung von der Entwicklung der Sinne und der Interaktion mit der Umwelt vom Säuglingsalter an entwickelte Condillac eine sensualistische Lehre, die jedoch im Bereich einer spekulativen Ästhetik verblieb. Dennoch ist die hier vorgenommene Entwicklung des Begriffs der *sensation* bzw. des *sentir* (fühlen) sowie die ganz und gar unproblematisiert bleibende Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt für die Architekturtheorie eines Le Camus de Mézières grundlegend.

Der Empfindungsbegriff erscheint nur an zwei Stellen des ersten Kapitels, nämlich bei Le Camus de Mézières und bei Jean-Jacques Rousseau, dessen Eintrag *Opéra* aus der Enzyklopädie von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert als vergleichende Textpassage aus der Musik herangezogen wird. Wie alle Autoren gehen Le Camus de Mézières und Rousseau von der Analogie der Kunstgattungen, deren Wirkung sie analysieren, mit den Empfindungen aus, doch im Vergleich zu Boffrand, Blondel und Boullée befragen sie explizit die Möglichkeit der Rezeption von Architektur und Musik, und argumentieren damit nicht allein produktions- bzw. werkästhetisch.¹¹

Empfindung (bei Rousseau und Le Camus de Mézières), Affekt (bei Blondel) und Gefühl (bei Boullée) sind die psychologischen Begriffe, die in den untersuchten Texten erscheinen. Die Nachbarschaft von *sentiment* zu den sinnlichen, unmittelbaren *sensations* ist an der Wortbildung im Französischen ablesbar. Die von Le Camus de Mézières vermutlich¹² von Condillac übernommene Ausdeutung des Begriffs *sensation* meint die Empfindung eines äußeren Reizes (den der architektonischen Form), nicht eines inneren Reizes. Im Begriff *sensation* ist die wachsende Bedeutung der Sinnlichkeit als empirisch erfassbare Entäußerung des Objekts wie bei Condillacs lebendiger Statue enthalten. Der Begriff des Affekts bzw. der Vorgang des *affectation de l'âme* (Blondel) wird im 18. Jahrhundert häufig durch den der Empfindung ergänzt. Während Affekt jedoch bereits in dieser Zeit als starke und spontane Regung, begleitet vom Gefühl der Lust oder der Unlust definiert wird, unterscheidet sich der Affekt von der Empfindung durch sein jähes, weniger kontrollierbares Auftreten, während sich die Empfindung »mehr auf die feinfühligsten emotionalen Qualitäten wie das ›Liebliche‹, ›Zarte‹, ›Sanfte‹

sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1755); Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757); Denis Diderot, *Arts et lettres* (1739–1766), Immanuel Kant, *Über die Form und die Prinzipien der sinnlichen und intelligiblen Welt* (1770) und die drei *Kritiken* (1781, 1788, 1790).

11 Vgl. zur Entwicklung des Diskurses um die schon von Vitruv angenommene Analogie zwischen Musik und Architektur im 17./18. Jahrhundert: Rykwert 1980 (s. Anm. 4), S. 13, 23, 34–36, 46/47. Claude Perraults Einteilung in positive und arbiträre Regeln zur Erzeugung von »Harmonie« galt für Architektur wie auch für Musik.

12 Vgl. Le Camus de Mézières, *The Genius of Architecture; or: The Analogy of that Art with our Sensations*, pub. by The Getty Center for the History of Art and the Humanities, The Getty Center Publications Program, ed. by Julia Bloomfield, Kurt W. Forster, Thomas F. Reese, Introduction by Robin Middleton, Translation by David Britt, The University of Chicago Press, Santa Monica 1992, S. 54.

usw. zu beziehen (...)« scheint.¹³ Im Kontext der emotionalen Wirkung von Architektur, kodifiziert als unterschiedliche Charaktere, ist beim Affektbegriff außerdem die moralisierende Konnotation zu beachten, die im 17. und 18. Jahrhundert immer auch Affektregulierung und Erziehung der Gefühle durch die evokative Macht der Kunst meint.

Der Terminus *expression* wurde im 18. Jahrhundert einer regelhaften Ontologie des Gegenstandes zugeordnet. Zusammen mit »Charakter« und »Symbol« eröffnet er einen Weg zur Erkenntnis seiner Wirklichkeit, denn das Ausdrucksverhältnis besteht zwischen der Wirklichkeit des Objekts und ihrer Darstellung. Die Bedeutung des Ausdrucks ist ganz auf der Seite des Objektiven angesiedelt, nicht des Subjektiven, und ist damit noch kein Gegenstand einer psychologischen Interpretation.¹⁴ Von Subjekten erbrachte Deutungsleistungen werden den Objekten der Deutung als ihr Ausdruck zugeschrieben, präzisiert Hans Ulrich Gumbrecht den Gebrauch des Begriffs im späten 18. Jahrhundert.¹⁵ Der Terminus Ausdruck geht mit dem Charakter einer Person oder eines Kunstwerks eine unauflösliche Verbindung ein, denn er wird als an der Außenseite wahrnehmbarer und zugleich objektiver Ausdruck des Inneren verstanden. Als Ausdruck des Charakters gelten vor allem Formen der Mimik, deren vergleichbares Auftreten bei allen Menschen zu einer Verallgemeinerung in der Physiognomie, aber auch in der Kunst, führen. Zur Herstellung einer Malerei, die der Wahrheit der Darstellung im Bild des Menschen dienen sollte, war der Ausdruckskatalog des Direktors der 1648 gegründeten Académie royale de la peinture et de la sculpture, Charles Le Brun's *Traité des passions* (1698), unabdingbar. Er avancierte zum maßgeblichen Ausdruckskodex von Gefühlen. Wie Perraults kritische Übersetzung der zehn Bücher des Vitruv ist der *Traité des passions* der doktrinäre Versuch einer Grundlegung französischer Kunst.¹⁶ Wieder ist es der Architekt Le Camus de Mézières, der in *Le génie de l'architecture* beigibt, diese Charakterlehre des Humanen als Vorbild einer Ausdruckslehre der *objets inanimés*, also der Architektur, zu begreifen. Es ist auch der Hinweis auf eine architektonische Physiognomik, aufgefangen in einer Charakterlehre von Bautypen, dem in allen fünf untersuchten Texte nachgegangen wird. Le Camus de Mézières zufolge sollen Fassaden und Volumen von gleicher Ausdruckskraft wie Gesichter von Menschen und Tieren sein. Die architektonische Physiognomik erhält aber nie eine gleich gültige Kodifizierung wie Le Brun's Ausdruckskatalog oder Johann Kaspar Lavater's *Physiognomische Fragmente* (1775–1778). Denn die Abhängigkeit des Ausdrucks vom herrschenden Geschmack führt nun zu einer schnell anwachsenden Vielfalt von Gebäudetypen und ihrer Gestaltung (vor allem bei Blondel) – auch dies ein Indiz für die Aufspreizung architektonischer Aufgaben und Gestaltgebungen in der Übergangszeit vom aufgeklärten Absolutismus zum bürgerlichen Zeitalter.

Rund ein Jahrhundert zuvor erfolgte in der Architekturtheorie in der Nachfolge Perraults zunächst die Zurückweisung seiner Positionen, vor allem durch François Blondel, der den Regelkanon der Antike anhaltend als absolut und modellhaft vertrat. Es ist Germain Boffrand,

13 Vgl. Hartmut Grimm, Lemma Affekt, ÄGB, Bd. 1, S. 16–49, S. 29.

14 Vgl. Gumbrecht, Ausdruck (s. Anm. 6), S. 420.

15 Vgl. ebd., S. 417.

16 Vgl. Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1, Mainz 1991, S. 33.

der 1745 in seinem *Livre d'architecture* die qualifizierende Ausdrucks-kategorie des *caractère* in die Architekturtheorie einführt.¹⁷ Diese Transferleistung entsprang der Parallelisierung der künstlerischen Gattungen in einem System der *Beaux-Arts*¹⁸ und entsprach dem Aufweisverfahren des antiken Ursprungs der Regelhaftigkeit des Wesens und des Ausdrucks von Gebäuden in der Folge der *Querelle des anciens et des modernes*. Der Charakterbegriff markiert den in den Quellen nachweisbaren Einsatzpunkt für die Bedeutung der Emotionen in der Architektur bis hin zur Moderne. Sein Transfer aus der aristotelischen Lehre von der Tragödie erfolgte durch Boffrand: Aristoteles hatte in seiner Dramentheorie Charakter als eine der sechs notwendigen Eigenschaften der Tragödie definiert. Es geht also zunächst um die Leistung von Schauspielern, die den Ausdruck eines Gefühls abgekoppelt vom tatsächlichen Gefühlserlebnis darstellen können. In der Nachfolge Boffrands hat Le Camus de Mézières den Kontext des Schauspiels für die Architektur gewahrt.

Die seit der Antike tradierte und im 17. Jahrhundert erweiterbare Begriffsbestimmung des Charakters sieht diesen als ein Bündel sozialer Verhaltensweisen an, die, als Charaktermerkmale identifiziert, den Rang anthropologischer Konstanten erhalten und Typen bilden.¹⁹ Das große Interesse des 17. Jahrhunderts am Charakter entstand vor allem wegen der Persönlichkeitskontrolle durch die höfischen Etikette einerseits und dem Drang nach Enthüllung des eigentlichen Wesens einer Person andererseits. Thomas Bremer unterstreicht die Zeichenhaftigkeit des Begriffs, der in seinem kategorialen Ordnungsvermögen liege. Diese selbstreferentielle Komponente des Terminus Charakter gewinnt im 18. Jahrhundert Bedeutung und weitet sich auch auf die schönen Künste aus. Die Typologie architektonischer Charaktere in Blondels *Cours d'architecture* belegt die damals gültige Definition, wies er doch nicht nur den Architekturcharakteren menschliche Persönlichkeitsmerkmale zu, sondern ordnete sie auch sozialhierarchisch von *pauvre* (ärmlich) bis *virile* (potentatenhaft), ohne ihnen zugleich Bauaufgaben zuzuweisen. Boullée schließlich verarbeitete die Wahrnehmung verschiedener Charaktere in Bildern von Gebäuden. Ihre Erscheinung trägt insofern einen zeichenhaften Charakter, als dass sie ganz auf einen gewünschten, eindeutigen Ausdruck hin konzipiert wurden, der die gleichen Gefühle hervorrufen sollte wie die Funktion des Gebäudes. Der anonyme Autor hingegen, dessen *Untersuchung über den Charakter der Gebäude* das erste Kapitel beschließt, reduzierte die visuelle Erscheinung von Architektur vollends zum Zeichen und gab so ein Kompendium heraus, das dem Leser und Betrachter die sozial distinkte Deutung von Gebäuden nahelegte. Damit ist sie den moralisierenden englischen »Character-Books« verwandt, die im 17. Jahrhundert erschienen und die »(...) auf Stabilität, Invariabilität, sozusagen Fixiertheit der menschlichen Natur, auf präzise Konturen und eine klare Konfiguration (...)« setzten.²⁰ Der anonyme Autor vollzog in seiner *Untersuchung* zugleich den Schwenk von

17 Allerdings existierten bereits im 17. Jahrhundert in England sogenannte Character-Books, in denen z. B. der Charakter eines Gefängnisses beschrieben wurde. Vgl. Thomas Bremer, *Lemma Charakter*, ÄGB, Bd. 1, S. 772–794, S. 775.

18 Bei Charles Perrault zählen dazu die acht Disziplinen Rhetorik, Dichtung, Musik, Architektur, Malerei, Bildhauerei, Optik und Mechanik, die sich durch ihren Bezug auf das Schöne von den »freien Künsten« absetzen (Charles Perrault, *Le cabinet des Beaux-Arts*, 1690).

19 Vgl. Bremer, *Charakter* (s. Anm. 17), S. 773.

20 Vgl. ebd., S. 774.

der Produktionsästhetik zur Rezeptionsästhetik und steht daher am Ausgang des Kapitels. Die Charakterlehre geriet hier an ihr Ende, indem sie nur noch nach dem kodifizierten *Wie* eines baulichen Charakters fragte und dazu rein physiognomisch verfuhr.

Die Frage wiederum nach dem *Was* der Architektur, also nach ihrem Wesen, kennzeichnet hundert Jahre später, am Ende des historistischen 19. Jahrhunderts, die Architekturtheorie. Nach einer Vielfalt von Stiltypen anstelle von Charaktertypen wollte man zu einer Beschreibung der Immanenz der Architektur gelangen. Das wird in Kapitel zwei dargestellt werden, das eine zweite Hochphase ausdrucksbezogener Architekturästhetik diskutiert. Als Beispiele dienen zwei Texte prominenter Fachvertreter der sich formierenden Kunstgeschichte in Deutschland, die in den vergangenen Jahren von der Forschung mit verstärkter Aufmerksamkeit wahrgenommen worden sind: Heinrich Wölfflins philosophische Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von 1886 und August Schmarsows 1894 publizierte Vorlesung *Vom Wesen der architektonischen Schöpfung* zum Antritt des Leipziger Lehrstuhls für Kunstgeschichte 1893.²¹

Zwischen der anonymen deutschen *Untersuchung über den Charakter der Gebäude* (1788) und Boullées *Essai sur l'art* (1793) sowie den soeben genannten Schriften liegt ein Abstand von rund hundert Jahren. In dieser Zeit haben sich bedeutende Perspektivwechsel ergeben, die den Schriften und ihren Entstehungskontexten abzulesen sind. Zugleich aber existieren sowohl zwischen den Texten als auch im Verlauf des Saeculums wiederkehrende Themen und Fragestellungen. Diese sollen hier kurz skizziert werden.

Zu nennen sind zunächst drei wichtige Wechsel: Die Diskussion findet jetzt vor allem in Deutschland vor dem Hintergrund der Erkenntnisphilosophie Immanuel Kants und der kunstphilosophischen Ästhetik G. W. F. Hegels statt (letztere mit ihrem wichtigen kunsthistorischen System).²² Zweitens zielt die Analyse nun auf die *Geschichte* von Kunst und Architek-

21 Zum Forschungsstand siehe: Joseph Gantner (Hg.), *Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften 1886–1933*, Basel 1946 (=Erstabdruck der *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886]); Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Bd. 14, Worms 1981. In den fächerübergreifenden Wissenschaftsdiskurs der deutschsprachigen Geisteswissenschaften sind die Schriften Wölfflins und Schmarsows vor allem von Harry Mallgrave und Eleftherios Ikonomou eingeordnet worden, die sie 1994 auf englisch publizierten, vgl. Harry Francis Mallgrave/Eleftherios Ikonomou (Ed.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, The Getty Center Publication Programs, Text & Documents, Santa Monica 1994; vgl. außerdem das Nachwort von Jasper Cepl in: Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1886], Berlin 1999, S. 44–52; Magdalena Bushart, ›Form‹ und ›Gestalt‹. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur, 1880–1932*, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228, Göttingen 2007, S. 147–180; Werner Oechslin, Ozenfant und Le Corbusier. Die neue, systematische Gundlegung der Kunst und der Psychophysik, in: *Festschrift für Stanislaus von Moos*, hg. von Karin Gimmi, Christof Kübler, Bruno Maurer u.a., Zürich 2005, S. 176–203 (hier neben einem Vergleich der Prolegomena mit Le Corbusiers Schrift *Après le cubisme* auch die Vermittlung der deutschen Einfühlungsphilosophie durch den französischen Philosophen Victor Basch in Le Corbusiers Zeitschrift *L'esprit nouveau*); Ute Engel, *Heinrich Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Ein Kommentar zur historiographischen Bedeutung*, in: Kunstgeschichte online – Open Peer Reviewed Journal, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/engel> (gesehen am 19.6.2011); Regine Heß, *Heinrich Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur und ihre Relevanz heute*, in: Kunstgeschichte online – Open Peer Reviewed Journal, <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/hess> (gesehen am 19.6.2011).

22 Vgl. Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 86–94; vgl. auch Stephan Nachtsheim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Reihe

tur im Kontext sich wandelnder Weltanschauungen und Stile. Drittens sind die Analysierenden jetzt oftmals Rezipierende, weniger Produzierende, und darüber hinaus als Philosophen, Psychologen, Physiologen, Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker in ein sich ausdifferenzierendes geistes- und naturwissenschaftliches Universitätssystem eingebunden.²³ Die neuen Probleme sind folgende: Es wird die Frage nach dem Motor der Stilwandlung sowie nach der passenden Methodik zu ihrer Beantwortung aufgeworfen – aus welcher Fachdisziplin sollte letztere stammen? Außerdem existierte der Wunsch nach der Beendigung des historistischen Stils und der Entstehung eines neuen, modernen Stils.²⁴ Darüber hinaus ist die Suche nach wissenschaftlichen Ordnungsmustern für die große Breite von Befunden aus Archäologie, Museologie und Kunstgeschichte zu verzeichnen, die im Zuge der Ausbildung von Nationalstaaten beziehungsweise der Ethnologie sortiert werden sollten.

Doch welche Probleme sind geblieben? Ausdruck, Physiognomie und Charakter sind weiterhin als ästhetische Grundbegriffe in Gebrauch, da sie die Rezeption beschreiben. Jedoch haben sie innerhalb der »psychologischen Wende« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehenden Fokussierung der Forschung auf das Subjekt eine Wandlung durchlaufen. Ausdruck wird noch fester an die Physiognomie gekoppelt. Es wird zwischen willkürlichen und unwillkürlichen Zeichen des Ausdrucks unterschieden, die im Gefolge von Darwins Evolutionstheorie taxiert werden.²⁵ Gumbrecht betont den Objektivitätsanspruch Hegels, wonach alles Sinnliche am Kunstwerk sich im Sprachlich-Geistigen nachvollziehbar ausdrücken sollte, wozu Hegel den Künstler-Autor in die Pflicht beruft. Das konnte aber, so Gumbrecht, die »im 18. Jh. entdeckte (...) Faszination für das, was sich dieser Kontrolle entzog, [nicht] gänzlich eliminieren.«²⁶ Wölfflin brachte diese Hegelsche Aporie in den Prolegomena ungewollt zum Ausdruck, indem er den Ausdruck des Objekts zum Eindruck seiner Wirkung auf das Subjekt erklärt.²⁷

Der Charakterbegriff erhält im Laufe des 19. Jahrhunderts im deutschen Diskurs vor allem eine ethische Bedeutung, die mit dem Empirismus einhergeht.²⁸ Daher hat die Bedeutung eines werkseitigen Charakters und seiner Aufschlüsselung durch zahlreiche Attributierungen bei Wölfflin und Schmarsow an Bedeutung verloren. Sie gebrauchen den Begriff, wenn sie vom *Wesen* eines Bauwerks sprechen. Doch da sie, rezeptionsästhetisch bedingt, den Mensch und nicht das Werk in den Mittelpunkt rücken, verliert letzteres an Ausstrahlungskraft. Die Modellierung einer Empfindung als sinnlichem Produkt der Anschauung, die mit der vom Betrachter vorgenommenen Qualifizierung des Charakters einhergeht, ist noch als »Selbstgefühl« von Bedeutung. Robert Vischer entwickelte in seiner Schrift *Ueber das optische Form-*

Kunst, Kultur und Politik im Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd. 7, Berlin 1984, S. 30–32.

23 Auf einzelne Protagonisten wird im Folgenden eingegangen. Den Fachdiskurs im Ganzen haben Harry Francis Mallgrave und Eleftherios Ikonou ausführlich dargelegt: Vgl. Mallgrave/Ikonou 1994 (s. Anm. 21), Introduction, S. 1–85. Siehe auch: Nachtsheim 1984, S. 83–133.

24 Vgl. Mallgrave/Ikonou 1994, S. 3–5.

25 Vgl. Gumbrecht, Ausdruck (s. Anm. 6), S. 423–425.

26 Ebd., S. 424.

27 Vgl. Wölfflin [1886] 1999 (s. Anm. 21), S. 7.

28 Vgl. Christa Seidel, Lemma Charakter, HWP, Bd. 1, Spalten 984–991, Spalte 989.

gefühl. *Ein Beitrag zur Ästhetik* (1873) verschiedene Modi der Empfindung (Zu-, Nach- sowie ruhige und bewegte Einempfindung).²⁹ Sie wird hier aber erst als »psychisches Gefühl« klassifiziert, wenn sich durch Bildung und Erfahrung eine Anschauung (d. i. die Vorstellung vom Objekt) mit dem Subjekt verbindet, und nur dann, wenn in der Anschauung auch ein Menschen erscheint.³⁰ Grund dieser symbolischen Verschmelzung sei der »pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Welt«³¹ (eine Erklärung, die Wölfflin ablehnte, wie wir sehen werden). Die Empfindung geriete zum Gefühl, wenn die Bedeutung einer objektiven (pantheistischen) Kraft erkannt werde.³² Die Subjektwerdung eines Objekts kann sich, so Vischer, am deutlichsten in der Kunst vollziehen.³³ Ein »Willensimpuls« läge diesem Brückenschlag von Phantasie und Kunstwerk zugrunde. Robert Vischer nannte das »verweilende, motionslose Einfühlen in die ruhige Form der Erscheinung (...) physiognomisch oder stimmungsvoll«, das den Nacherlebenden (eines niedrigen Raums, so ein Beispiel Vischers) mit einem »Stimmungstone« belege.³⁴ Wölfflin übernimmt dieses Denken³⁵, da er die Architektur als ruhige Form identifiziert, indem er fragt: »Wie ist es möglich, dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?«³⁶. Also korreliert bei Wölfflin der Einfühlung nun eine ins Werk verlegte Stimmung, die eine Verbindung zum Menschlichen darstelle, das sich im Werk ausdrücke.

Die Bedeutung architekturpsychologischer Betrachtung nimmt demnach sichtlich zu. Ein Kunstwerk oder ein Gebäude wurde zunehmend als Träger historischer Psychologie, genauer Völkerpsychologie, verstanden. Während im *Ancien régime* ein bedeutendes Gebäude als repräsentativer Ausdruck des ranghohen Besitzerindividuums gestaltet und gewürdigt worden war, fasste man es nun in der Tradition Winckelmanns als Medium einer historischen Gruppierung, einer Epoche oder eines Klimas auf.

In der kunstpsychologischen Betrachtung kam der Architektur unter den Kunstgattungen eine Schlüsselrolle zu, da sie als Ausdrucksträger eines Kollektivs galt. Magdalena Bushart

29 Vgl. Robert Vischer, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Jena 1873, S. 16. Vischer baute auf den Überlegungen seines Vaters Friedrich Theodor Vischer eine Ästhetik des Einfühlungsbegriffs auf. Der Akt des Symbolisierens, also Einfühlens, ist ihm ein »(...) Phänomen (...), das in besonders interessanter Weise eine relative Aufhebung der Gegensätze von Geist und Natur darstellt. Zugleich von Ich und Nichtich. Denn zwei Beziehungen sind darin zu unterscheiden, eine objektive und eine subjektive. Wir fühlen in gegebenen Formen und ihrem Gefüge, ganz abgesehen von ihren lebendigen Zentren, von ihrem bestimmten Sinn und Zweck, also auch im Anorganischen: geistige Qualitäten.« (Robert Vischer, Raphael und der Gegensatz der Style, in: Ders., *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886, S. 90–149, hier: S. 142/143).

30 Vgl. Vischer 1873, S. 18/19.

31 Ebd., S. 28.

32 Vgl. ebd., S. 29.

33 Vgl. ebd., S. 34.

34 Vgl. ebd., S. 21.

35 Kerstin Thomas hat vorgeschlagen, Stimmung als ästhetische Kategorie einzusetzen, um die Mittel zu ihrer Erzielung in der postimpressionistischen Malerei aufzudecken. Vgl. Kerstin Thomas, *Welt und Stimmung bei Puvlis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Reihe Passagen/Passages des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, Paris, Bd. 32, Berlin/München 2010, S. 13 [=Thomas 2010a]. Sie weist darauf hin, dass Robert Vischer das »Modell von Stimmung als Übertragungsleistung des Betrachters, durch die Unbelebtes beseelt wird«, in *Das optische Formgefühl* entwickelt habe, was von Wölfflin übernommen worden sei.

36 Wölfflin [1886] 1999 (s. Anm. 21), S. 7.

hat diese Bevorzugung durch die Methodik der experimentellen Ästhetik erklärt, da sich hier »weder die Frage nach dem Inhalt noch das Problem von Naturnähe und -ferne« stelle und Wölfflin und Schmarsow an nichtmimetischen Formen den Kern künstlerischen Schaffens zu erkennen glaubten.³⁷ Allerdings scheint der Begriff »Inhalt« bei Bushart an dieser Stelle etwas unscharf auf, ist doch für Wölfflin der »Inhalt« als im Werk gespeicherter Ausdruck des Willens historischer Personen sehr wohl ausschlaggebend. Auch kann es in der Einfühlungstheorie nach Robert Vischer keine inhaltslosen Formen geben.³⁸ Vergleicht man dies jedoch mit dem Inhalt bei Boffrand, der dem Gebäude wie in der Tragödienlehre des Aristoteles mimetische Funktion zumaß, so wird Busharts Abgrenzung des (formalen) Inhalts von einfühlender Ausdruckssuche verständlich.

Architektur galt zugleich als weniger wandlungsfähig, also zugleich von größerer Kontinuität innerhalb der Stilabfolge. Als Konstruktion von Öffentlichkeit war Architektur weiter im Gespräch, jedoch als Konstrukt einer vorgängigen, distanzierten und imaginierten Öffentlichkeit. Davon geben die Rekonstruktionszeichnungen und -aquarelle der Akropolis von Jacques-Ignace Hittorff und Gottfried Semper Auskunft, in denen ähnlich wie in Boullées Zeichnungen ideale Nutzergruppen konstruiert wurden.

Eine besondere Rolle besaßen anhaltend Musik und Gesang als Stimmungsträger, die die in ihnen gespeicherten ausgedrückten Gefühle preisgeben, hier nun mit der Begründung, dass der Hörer selbst zu jenem Gefühlsausdruck in der Lage sei.³⁹ Das entwickelt sich nun ausgehend von einem lebendigen ästhetischen Diskurs in der Musikwissenschaft, die es bekanntlich im 18. Jahrhundert noch nicht gegeben hat.⁴⁰

Es sind weitere architekturpsychologische Vorstellungen zu registrieren: Blondels Idee, nach der sich über das Aussehen eines Gebäudes dem Betrachter die seelische Verfassung seiner Benutzer mitteile, sowie jene Vorstellung des Anonymus, wonach der Charakter der Gebäude Ausdruck des Charakters ihrer Bewohner sei, begegnen im zweiten Kapitel verändert in der Vorstellung von verkörperten historischen »Lebensgefühlen« am Bauwerk wieder. Das berührt auch die Frage nach der Physiognomik eines Bauwerks, die von Wölfflin wieder aufgegriffen werden wird. Dem ist inhärent, dass sich ein wie auch immer geartetes Inneres ausdrücke (das ist jetzt nicht mehr der Charakter), das dem psychischen »Innern« des oder der Erbauer zugeordnet werden kann.

Doch wie steht es um die auf die Gefühle zielende Architekturästhetik im 19. Jahrhundert seitens der Produzenten? Hier hat Christian Freigang in der Vorlesungsreihe »Affizierung und Atmosphäre: Emotionen in der Architektur«, gehalten 2007 an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, Wege gebahnt. Da bislang unveröffentlicht, kann hier nur ganz kurzfristig auf seine Thesen und Schlussfolgerungen bezüglich des 19. Jahrhunderts eingegangen werden. Sie binden dort in die Ergebnisse des ersten Kapitels ein, wo die sensualistische Qualität des Erhabenen sowie formalästhetische Bedingungen von Landschaftsgarten, Oper und

37 Bushart 2007 (s. Anm. 21), S. 154.

38 Vgl. Vischer 1873 (s. Anm. 29), S. III.

39 Vgl. Wölfflin [1886] 1999 (s. Anm. 21), S. 9.

40 Ähnlich wie sich die Ästhetik der bildenden Künste aus dem Kanon der Philosophie löst, geschieht dies auch in der Musikwissenschaft. Vgl. Nachtsheim 1984 (s. Anm. 22), S. 35.

Theater im 19. Jahrhundert weiterentwickelt worden sind. Die Ästhetik Boulléescher und Ledouxscher Entwürfe wirkt in den Arbeiten von Jean-Nicolas-Louis Durand oder Friedrich Weinbrenner weiter. Auch die Wertschätzung des effektheischenden Bühnenbildes (bei Le Camus de Mézières) setzt sich – unter veränderten, da stärker baupragmatischen Vorzeichen – in szenographischen und architektonischen Entwürfen bei Karl Friedrich Schinkel oder Leo von Klenze fort. Die inszenatorischen Darstellungsqualitäten von Gebäuden (eindrucksvoll von Boullée in seinen Architekturphantasien dargestellt) wirken unter Modifikationen, Freigang zufolge, auch als eine Überzeugungsstrategie im »Polychromiestreit« weiter. Hier sind nicht nur empfindsam dargestellte Altertümer im Bild (von Klenze oder Semper) entstanden, sondern zugleich farbig gefasste, landschaftlich inszenierte und historisch abgeleitete romantische Architekturen, die auch technische Neuerungen enthalten (z. B. im polychromen Werk Heinrich Hübschs in Baden, in dem eine neue Gewölbebautechnik angewendet wurde). Die Bedeutung imaginiertes Bilder für das Entwerfen von Architektur, wie von Le Camus de Mézières und Boullée ausgesprochen, nimmt zu. Jens Bisky hat die Bedeutung der »Einbildungskraft« als schöpferische Quelle für Werke der deutschen Baukunst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts u. a. bei Friedrich Gilly und Schinkel herausgearbeitet.⁴¹

Für Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führt Freigang besonders Charles Garnier (1825–1898) ins Feld, dessen akademische Dekorations- oder *Beaux-Arts*-Architektur lange ungewürdigt geblieben sei. Seine Prunk- und Festspielarchitektur in Hauptorten europäischen Kur- und Vergnügungswesens wie Monte Carlo oder Karlsbad, aber auch seine Villa Kerilos in Beaulieu-sur-mer an der Côte d'Azur und natürlich die Pariser Oper bieten ein Ensemble von Stimmungen an. Sie werden von Freigang als komplexe Beispiele einer großbürgerlichen »Erlebnisarquitetur« gewertet, die in ihrer Mannigfaltigkeit emotional wahrgenommen werden wollte. Denn zugleich bleiben die technischen Innovationen zur Ermöglichung dieses Erlebnisses im Hintergrund. Bei alledem ist die Erzeugung einer oder wechselnder Atmosphären zu verzeichnen, auf die die gestalterische Mannigfaltigkeit des Bauwerks mit seiner Fähigkeit zur Erzeugung von Stimmungen zielt.⁴² Hier soll nochmals an die Anleitung zur Gestaltung von Innenraumfolgen durch Le Camus de Mézières erinnert werden, die meines Wissens die erste Gestaltungsanweisung gegliedert nach Raumstimmungen ist.

Wölfflins *Prolegomena* sind Teil der kunstpsychologischen Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen. Als Doktorarbeit in der Philosophie verfasst, zielen sie nicht auf konkrete Sachverhalte der Kunst, sondern auf die Erarbeitung wissenschaftlicher Grundbegriffe und Axiome für die Kunsthistoriographie.⁴³ Dazu griff Wölfflin bekanntlich auf Vorarbeiten aus verwandten Disziplinen zurück, unter denen vor allem Friedrich Theodor Vischers *Asthetik*

41 Vgl. Jens Bisky, Die Praxis der Einbildungskraft, in: Ders., *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000, S. 77–170.

42 Christian Freigang, *Affizierung und Atmosphäre: Emotionen in der Architektur*, unveröffentlichte Vorlesungsreihe, gehalten am Kunsthistorischen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, Sommersemester 2007. Die Paraphrasen entstammen der Mitschrift der Verfasserin.

43 Vgl. auch hier Nachtsheim 1984 (s. Anm. 22), S. 18, dessen methodische Klassifizierung von Kunstphilosophie und Kunstgeschichte allerdings nicht die heutige Realität des Faches zu spiegeln vermag.

Personenregister

- Achleitner, Friedrich 138
 Acken, Johannes van 28
 Adorno, Theodor W. 32 ff., 158, 161
 Alberti, Leon Battista 43 f., 115
 Andre, Carl 179, 181
 Anonymus 17, 20 f., 24, 58, 73–76, 79 f., 116
 Aristoteles 20, 24, 42, 44, 46, 49, 76 f., 115 f.
- Bach, Johann Sebastian 162, 172 f.
 Bakema, Jacob Berend 206
 Balka, Miroslaw 67
 Barr, Alfred H. 151
 Batteux, Charles 74
 Beuys, Joseph 179
 Binet, Hélène 110, 131 f., 147
 Blondel, Jacques-François 17–20, 24, 36, 43, 48, 52–58, 60, 62 f., 66ff., 71, 77, 79 f., 116 f., 126, 153
 Boffrand, Germain 17–20, 24, 36, 41–54, 56, 58, 63 f., 67 ff., 71, 76 f., 79 f., 115 ff.
 Böhm, Dominikus 28, 98, 134, 136
 Böhme, Gernot 30, 120, 123 ff.
 Boileau, Nicolas 42
 Bötticher, Karl 26
 Boullée, Étienne-Louis 17 f., 20 f., 24 f., 29, 43, 52, 58, 64–75, 77, 79 f., 116 ff., 196
 Bremer, Thomas 20
 Brentini, Fabrizio 134
 Burckhardt, Jacob 83 f.
 Burke, Edmund 70, 72, 116, 196
 Bushart, Magdalena 23 f., 27, 90
 Butterfield, Jan 182 ff., 190
- Cage, John 172, 176, 202
 Candilis, Georges 207
 Castelli, Leo 186, 190
 Childs, David 150
 Colbert, Jean-Baptiste 15, 42, 76
 Cremer, Fritz 33
- D'Alembert, Jean Baptiste le Rond 18, 52, 74
 Damasio, Antonio 210
 Danuser, Hans 110, 131
 D'Aubignac, Abbé 42
 De Condillac, Étienne-Bonnot 8, 59 ff., 74, 79 f.
 De Honnecourt, Villard 53
 De Piles, Roger 43 ff., 61, 70, 116
 Derrida, Jacques 61, 116, 152–157, 198 f.
 Dessau, Paul 178
 Dibelius, Ulrich 167
 Di Chirico, Giorgio 151
 Diderot, Denis 18, 52, 59, 62 f., 74, 106
 Dilthey, Wilhelm 13, 26, 83
- Doesburg, Theo van 160, 171 f.
 Du Fresnoy, Charles 45, 116
 Durand, Jean-Nicolas-Louis 25, 67
- Effner, Joseph 41
 Ehrenfels, Christian von 28
 Eisenman, Peter 61, 116, 151 ff., 157 f., 161, 199, 201, 212 f.
 Endell, August 125
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 17, 73
 Eyck, Aldo van 206, 209
- Fechner, Gustav Theodor 26, 89
 Feininger, Lionel 162, 172
 Fellmann, Ferdinand 128 f.
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 70
 Flavin, Dan 179
 Foucault, Michel 156 f., 211
 Franz I., König von Frankreich 55
 Franz von Anhalt-Dessau 73
 Freedberg, David 95
 Frei Otto 38, 206, 215 ff., 220, 222, 226
 Freigang, Christian 24 f.
 Freud, Sigmund 154
 Friedrich, Caspar David 35
 Friedrich I., König in Preußen 152
 Friedrich Wilhelm I., König in Preußen 152
- Gamboni, Dario 39, 226
 Garnier, Charles 25
 Gaudí, Antoni 226
 Gauguin, Paul 120
 Gerlach, Johann Philipp 150, 152
 Gilly, Friedrich 25
 Girardon, François 41
 Goethe, Johann Wolfgang von 101, 116
 Goldmann, Nicolaus 74
 Goodman, Nelson 163 f., 198, 201
 Graham, Dan 179
 Gris, Juan 151
 Guardini, Romano 28, 31, 51, 80, 97–104, 108 f., 111, 113 f., 116 f., 121, 133
 Gumbrecht, Hans Ulrich 19, 22, 31, 126, 147 f.
- Hardouin-Mansart, Jules 41
 Hasler, Thomas 28, 100, 103 ff., 113
 Hausegger, Friedrich von 26, 84
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21 f., 94
 Heide, Edwin van der 38
 Heidegger, Martin 116
 Hejduk, John 77, 115, 149, 151, 153, 160, 171 ff., 179, 201, 213

- Helmholtz, Hermann 26
Herding, Klaus 11, 63, 215
Hertzberger, Herman 206, 209
Herwegen, Ildefons 28
Herzog (Jacques) & de Meuron (Pierre) 199
Hesse, Eva 179
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 68, 74, 126
Hittorf, Jacques-Ignace 24
Hoesli, Bernhard 151
Hogarth, William 38 f., 227
Horaz, Quintus Flaccus 42–51, 77, 116
Hübsch, Heinrich 25
- Jencks, Charles 128
Johnson, Philip 151
Joyce, James 170
Judd, Donald 179 ff.
- Kandinsky, Wassily 161, 170, 172, 174
Kant, Immanuel 21, 32 f.
Kaufmann, Emil 67
Keller, Helen 166
Klee, Paul 161 f., 170 ff., 174
Klenze, Leo von 25
Köhler, Bettina 60
Köhler, Wolfgang 103, 116
Kollwitz, Käthe 177
Kontarsky, Matthias 177
Koolhaas, Rem 205
Kooning, Willem de 179
Kreimendahl, Lothar 59
- Laib, Wolfgang 146
Lathka, Thomas 210
Lavater, Johann Kaspar 19, 74, 76
Le Brun, Charles 19, 43, 64 f., 77
Le Camus de Mézières, Nicolas 17 ff., 25, 29, 43, 57–72,
74 f., 77 ff., 116 f.
Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris) 151 f.
Ledoux, Claude-Nicolas 25, 50, 67 f., 76
Legeay, Jean-Laurent 66, 69
Le Witt, Sol 179
Libeskind, Daniel 11, 13, 17, 31 ff., 61, 67, 72, 77 f., 80, 95,
115 ff., 121, 123, 148–203, 211 ff., 221, 223, 226 ff.
Libeskind, Nina 150
Lissitzky, El (Eliezer) 106
Locke, John 59, 86
Lorrain, Claude 61
Lotze, Hermann 26, 85 f.
Ludwig XIV., König von Frankreich 15, 76
-Sonnenkönig 77
Ludwig XV., König von Frankreich 66
Lyotard, Jean-François 32, 106, 157
- Mann, Thomas 98
Mariette, Jean 52
- Mataré, Ewald 112
Matta-Clark, Gordon 179
Meier-Oeser, Stephan 80
Meistermann, Georg 112
Mendelsohn, Erich 172
Merleau-Ponty, Maurice 179 f., 209
Metzger, Fritz 136
Middleton, Robin 60 ff.
Moholy-Nagy, László 172
Mondrian, Piet 160, 171 f., 174
Morel, Jean-Marie 62
Morris, Robert 179
Motz, Wolfgang 176
Mucha, Alfons 225
- Nauman, Bruce 36, 151, 179, 181 f., 185–195, 199
Newton, Isaac 67, 70, 72 f., 116
Nio, Maurice 205
Nordman, Maria 36, 179, 181–185
Nono, Luigi 36, 160 ff., 165, 168, 170, 175 ff., 195, 198,
202 f.
Nussbaum, Felix 32 f., 150, 189 f.
Nußbaumüller, Winfried 143
- Obrist, Hermann 93
Oudry, Jean-Baptiste 64, 66
- Palladio, Andrea 56
Patte, Pierre 52
Pérouse de Montclos, Jean-Marie 70
Perrault, Claude 15 f., 19, 45, 76
Peyre, Marie-Joseph 74
Pfarr, Ulrich 27, 94
Picasso, Pablo 151
Pierce, Charles Sanders 212
Pierre, Jean-Baptiste 66
Piranesi, Giovanni Battista 69, 74
Piscator, Erwin 178
Pius X. (Papst) 28
Plessner, Helmut 103, 116
Plutarch 45
Poelzig, Hans 28, 172, 199
Pollock, Jackson 179
Pousseur, Henri 172
Poussin, Nicolas 61
Puvis de Chavannes, Pierre 120, 125, 148
- Recki, Birgit 120
Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 70
Riegl, Alois 89
Robert, Hubert 61, 70
Rodin, Auguste 33
Röhl, Karl-Peter 172 ff.
Rosenau, Helen 67
Rousseau, Jean-Jacques 18, 38, 46, 64
Rowe, Colin 151

- Ruisdael, Jacob Izaaksoon van 70
 Rykwert, Joseph 149
- Sacks, Oliver 210
 Saisselin, Rémy 59 f.
 Saussure, Ferdinand 163
 Scamozzi, Vincenzo 48, 56 ff.
 Scheler, Max 97 f.
 Schinkel, Karl Friedrich 25, 199
 Schlemmer, Oskar 93
 Schmarsow, August 21 f., 24, 27 f., 88–93, 100 ff., 113, 116 f., 120, 125 f., 195
 Schnittke, Alfred 176
 Scholz, Oliver R. 128
 Schönbächler, Pater Daniel 130 f.
 Schönberg, Arnold 36, 160 f., 164, 201 f.
 Schönwälder, Jürgen 73
 Schopenhauer, Arthur 26, 94
 Schwarz, Maria 109, 114
 Schwarz, Rudolf 27 ff., 80, 89, 93, 98–118, 121, 133–139, 183, 226
 Sennett, Richard 214
 Serafijn, Q. S. 37
 Serra, Richard 179
 Seurat, Georges 120
 Servandoni, Jean-Nicolas 62
 Silverstein, Larry 150
 Slutzky, Robert 151
 Spuybroek, Lars 11, 13, 17, 36 ff., 78, 115 ff., 130, 180 f., 183, 205–230
 Stella, Frank 180
 Stemmrich, Gregor 180
 Stockhausen, Karlheinz 162
- Terragni, Giuseppe 153
 Thomas, Kerstin 30, 120 ff., 148
 Thürlmann, Felix 185
 Thorndike, Andrew 178
- Thorndike, Annelie 178
 Tramontin, Lucia 226
 Tschumi, Bernard 180, 205 f., 210 ff., 213, 223
 Tunner, Wolfgang 129
- Ulbricht, Justus H. 99
 Ungers, Oswald Mathias 145
- Varèse, Edgar 162
 Vernet, Claude-Joseph 62, 71, 118
 Vesely, Dalibor 149
 Vignola, Giacomo 56
 Vischer, Friedrich Theodor 25, 29, 86, 88, 99, 120, 122 f.
 Vischer, Robert 22 ff., 26, 29, 85 ff., 99
 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) 15, 19, 54, 74, 76
 Voelpel, Otto 73
 Vogt, Adolf Max 70 f.
 Volkelt, Johannes 26, 29, 84 ff.
- Watelet, Claude-Henri 60 ff., 116
 Watteau, Antoine 61
 Weber, Martin 28, 98, 134, 136
 Webern, Anton von 161
 Weinbrenner, Friedrich 25
 Weiss, Peter 160, 176 ff., 195
 Wertheimer, Max 103, 116
 Whately, Thomas 61
 Winckelmann, Johann Joachim 23, 74, 76
 Winkler, Kurt 67
 Wolf, Konrad 178
 Wölfflin, Heinrich 13, 21 ff., 35, 60, 75, 77 f., 80, 83–95, 100 ff., 113, 116 f., 120, 123, 125 f., 146, 177, 185, 195, 218, 226
 Wundt, Wilhelm 13, 26 f., 88
- Zumthor, Peter 11, 13, 17, 27 ff., 37, 39, 78, 90, 108, 110, 112, 115 ff., 119–148, 151, 180, 183, 211, 213, 226 ff.